

Rosalba Galvagno

Michele Cometa

Descrizione e Desiderio. I quadri viventi di E. T. A. Hoffmann

Roma

Meltemi

2005

ISBN: 978-88-6917-66

«Rosalia, Rosa e Lia. Rosa che ha inebriato, rosa che ha confuso, rosa che ha sventato, rosa che ha róso, il mio cervello s'è mangiato. Rosa che non è rosa, rosa che è datura, gelsomino, bàlico e viola; rosa che è pomelia, magnolia, zagara e gardenia. [...] Rosa che punto m'ha, ah!, con la sua spina velenosa in su nel cuore. // Lia, che m'ha liato la vita come il cedro o la lumia il dente, liana di tormento, catena di bagno sempiterno, libame oppioso, licore affatturato, letale pozione, lilio dell'inferno che credei divino, lima che sordamente mi corrose l'ossa, limaccia che m'invischiò nelle sue spire, lingua che m'attassò come angue che guizza dal pietrame, lioparda imperiosa, lippo dell'alma mia, liquame nero, pece dov'affogai, ah!, per mia dannazione. Corona di delizia e di tormento, serpe che addenta la sua coda, serto senza inizio e senza fine, rosario d'estasi, replica viziosa, bujo precipizio, pozzo di sonnolenza, cieco vagolare, vacua notte senza lume, Rosalia, sangue mio, mia nimica, dove sei? // T'ho cercata per vanelle e per cortigli, dal Capo al Borgo, dai Colli a la Marina, per piazze per chiese per mercati, son salito fino al Monte, sono entrato nella Grotta: lo sai, uguale a la Santuzza, sei marmore finissimo, luore alabastrino, ambra e perla scaramazza, mandola e vaniglia, pasta martorana fatta carne. Mi buttai ginocchioni avanti all'urna, piansi a singulti, a scossoni della cascia, e pellegrini intorno, "meschino, meschino..." a confortare. Ignoravano il mio piangere blasfemo, il mio sacrilego impulso a sfondare la lastra di cristallo per toccarti, sentire quel piede nudo dentro il sandalo che sbuca dall'orlo della tunica dorata, quella mano che s'adagia molle e sfiora il culmo pieno, le rose carnicine di quel seno... E il collo tondo e il mento e le labbruzze schiuse e gli occhi rivoltati in verso il Cielo... Rosalia, diavola, magari, cassariota, dove t'ha portata, dove, a chi t'ha venduta, quella ceraola, quella vecchia bagascia di tua madre?»

A inneggiare a Rosalia, al contempo la donna amata e la Santuzza palermitana, è un fraticello del convento della Gancia, protagonista insieme al cavaliere Lerici - pittore, incisore, archeologo, artista insomma - di *Retablo*, il romanzo di Vincenzo Consolo pubblicato nel 1987 a poco meno di due secoli di distanza dall'edizione degli *Elisir del diavolo* di E.T.A. Hoffmann a cui è dedicato il lavoro di Michele Cometa: *Descrizione e Desiderio. I quadri viventi di E. T. A. Hoffmann*.

La lettura di questo mirabile saggio che studia le *ekphraseis* della santa palermitana nel capolavoro di Hoffmann rievoca l'inno consoliano a Rosalia. Per di più, l'inno dello scrittore siciliano sembra, alla rilettura, un'illuminante parodia parafrastica della *ekphrasis* romantica della Santa.

Che cos'è l'*ekphrasis*? È una delle modalità della descrizione risalente alla tradizione letteraria e retorica classica che la includeva nelle figure dell'*evidentia* (*illustratio*, *demonstratio*, *descriptio*; *enargeia*, *ypotyposis*, *diatyposis*, *ekphrasis*) intesa come esposizione dettagliata di un oggetto concreto da rappresentare, specialmente una persona o una cosa (che si intende descrivere), oppure un processo collettivo di avvenimento più o meno simultaneo. La vivace esposizione dei dettagli presuppone una simultanea testimonianza visiva, che nella realtà si presenta come *ticscopia*, «osservazione di un muro» (Il., 3, 161 ss.), prodotta per gli oggetti assenti (passati, presenti e futuri) da un'azione vissuta della fantasia (*fantasia*, *visio*: cfr. Heinrich Lausberg, *Elementi di retorica*, Bologna, Il Mulino, 1969, pp. 197-198).

Negli anni più recenti (a partire dai '90), sulla scia degli studi della *visual culture* (James Heffernan, 1993) l'*ekphrasis* si è specializzata indicando, all'interno del vasto campo della descrizione, la descrizione propriamente artistica sia mimetica (referenziale) che metalinguistica. Essa cioè può

descrivere gli oggetti d'arte (dipinti, sculture, architetture ecc.) *in praesentia*, oppure citare descrizioni già eseguite di questi oggetti nella Trattatistica d'arte, nella Letteratura odeporica relativa alla descrizione dell'oggetto d'arte, ecc., oppure, ce n'è una terza, secondo il nostro autore, che può creare il proprio oggetto per la prima volta, come fa l'*ékphrasis* «nozionale».

La letteratura romantica tedesca è particolarmente ricca di *ékphraseis* e Hoffmann, come suggerisce Michele Cometa, ne è uno dei suoi vertici. A questo bisogna aggiungere che l'*ékphrasis* hoffmanniana si complica e si arricchisce per il fatto di essere coniugata al fantastico, a quel genere letterario cioè di cui Hoffmann si può considerare, in epoca moderna, uno dei sommi rappresentanti, un genere peraltro – il fantastico – che gode, con le inevitabili rivisitazioni e trasformazioni, di una inquietante e significativa attualità, non solo in letteratura, ma anche nel cinema e nelle arti figurative certo, ma piuttosto nelle installazioni e nelle *performance*.

Il libro di Michele Cometa comprende due densi capitoli. Il primo, intitolato *Modi della descrizione*, ricostruisce la galleria dello scrittore. Inesauribile è infatti la galleria immaginale di Hoffmann che popola i suoi testi, da Salvator Rosa ad Albrecht Dürer, ad altri ancora, tanto che si è potuto a ragione inscrivere la sua produzione in quel particolare genere del Bildungsroman – il Malerroman – che da Ludwig Tieck e Wilhelm Heinrich Wackenroder arriverà fino al Novecento. Ed effettivamente Hoffmann è stato ossessionato dal problema dell'immagine, basti qui ricordare il lessico adibito per l'immagine così ricco e articolato nella lingua tedesca (p. 10 e p. 88, nota 10). Il secondo capitolo, intitolato *Ékphrasis e desiderio*, è dedicato invece al complesso di Santa Rosalia così come esso si configura negli *Elisir del diavolo*: «Nella seconda parte di questo studio si tratterà [...] di ricostruire l'articolato intreccio di istanze del desiderio e modi dell'*ékphrasis*, a partire in particolare da un *topos* della visione hoffmanniana (e di tutta la generazione romantica), quello che si genera dall'immagine della Maddalena. Tale immagine in Hoffmann subisce, oltre alle torsioni semantiche che ne fanno un'eroina del romanticismo a metà tra misticismo e sensualità, una trasfigurazione singolare dell'immagine di Santa Rosalia, protagonista indiscussa di molta letteratura odeporica sulla Sicilia, che – attraverso un percorso mistico e iconografico che la trapianta in molte realtà europee – diviene il personaggio principale degli *Elisir del diavolo* [...]. // Il lungo percorso, che fa dell'eroina “popolare” siciliana un *topos* della narrativa hoffmanniana, attraversa [...] l'immaginario europeo del Settecento e dell'Ottocento ed è costellato di tappe tutt'altro che secondarie nella letteratura del tempo [...]. La santa palermitana, invocata in tutta Europa come liberatrice dalla peste, da Palermo ad Anversa, da Colonia a Vienna, diviene l'icona di una nuova “santità” cui non sono estranei né la mistica tenerezza dell'immaginario della Maddalena – di cui costituisce una replica iconografica -, né la sapida sensualità delle eroine romantiche. Una miscela esplosiva che nell'*ékphrasis* hoffmanniana offre grandi possibilità sia sul piano dell'iconografia pittorica che su quello della descrizione letteraria. Del resto tutte le descrizioni che costellano l'opera hoffmanniana sono il risultato di una sapiente alchimia tra la visione dell'immagine e la sua traduzione verbale da un lato e dell'intreccio intertestuale con altre descrizioni della trattatistica pittorica dall'altro, o, come nel caso della santa palermitana, con la letteratura odeporica e il romanzo settecentesco. Difficile [...] stabilire in Hoffmann un discrimine tra queste due istanze: quella dell'occhio, profondo conoscitore delle fonti iconografiche (pitture, incisioni soprattutto, e altre suggestioni medialità, per esempio la fantasmagoria), e quella della parola, sempre accolta in una vertiginosa rete di rimandi intertestuali a opere letterarie, scientifiche e odeporiche. Si vedrà così che l'icona della santa palermitana, che in Hoffmann si trasforma in un vero e proprio mitologema che richiama come in un vaso svariate tradizioni, è negli *Elisir del diavolo* ben più che un'astratta ed esotica citazione, ma costituisce una delle trame su cui s'innestano le questioni fondamentali del romanzo» (pp. 15-16).

Paradigmatica a riguardo è l'opera di Hoffmann (1776-1822) per il fatto oltretutto di mettere a fuoco il nesso tra i modi del fantastico e le dinamiche del desiderio. Le descrizioni delle immagini pittoriche e, in particolare, quelle che hanno come oggetto la santa, sono eroticamente investite, anche là dove esse esibiscono evidenti tratti mistici e idealizzanti che sono quelli propri della santità. Insomma l'oggetto femminile, l'oggetto del desiderio privilegiato negli *Elisir del diavolo*, si

presenta nell'intero romanzo come un vero oggetto della passione, della grande passione romantica, che è al contempo sacro (la santa) e pertanto interdetto, e profano cioè massimamente sensuale. La duplicità dell'oggetto femminile del desiderio, le due donne o le due Veneri, terrestre e celeste come già le incontriamo nel *Convito* di Platone e che percorreranno l'intera tradizione occidentale dell'Amore fino a oggi, si può dire, trova nei testi di Hoffmann e in particolare negli *Elisir*, una straordinaria e originale riscrittura che si proporrà come modello, insieme al genere fantastico, delle letterature europee coeve e successive fino alla letteratura naturalista e verista e, come abbiamo visto con Consolo, fino al tardo Novecento.

L'originalità hoffmanniana risiede nell'aver dato alla donna inattingibile e interdetta della tradizione cortese e stilnovistica, insomma alla donna altamente idealizzata dell'Amore occidentale, lo statuto anfibologico – mistico e diabolico a un tempo – della santa-diavolo, fino a configurare un vero e proprio complesso – il complesso di Santa Rosalia – a sua volta modellato su quello, più diffuso nell'area romantica tedesca sia figurativa che letteraria, della Maddalena. Ora la santa palermitana che attraversa dall'inizio alla fine gli *Elisir del diavolo* è una santa dipinta, essa entra nel romanzo come *ékphrasis* composita (mista, condensata, spostata, variata e adattata da Hoffmann) proveniente direttamente da una o più fonti iconografiche o da precedenti descrizioni trattatistiche, odeporiche, e anche biografiche (*Acta sanctorum*), rigorosamente e filologicamente identificate e ricostruite da Michele Cometa attraverso un confronto serrato tra i dipinti o le altre fonti e il romanzo. La puntuale ricerca storico-artistica e letteraria ha consentito allo studioso di identificare e quindi di motivare la presenza di Rosalia nel romanzo come derivante da due tele di A. Van Dyck principalmente (*Santa Rosalia che intercede per la fine della peste*, 1624-25; *Madonna col Bambino e Santa Rosalia, San Pietro e San Paolo*, 1629), ma non solo, dalla giustapposizione e mescolanza di alcuni motivi dell'iconografia della santa palermitana e della Maddalena derivanti da altri dipinti e, *dulcis in fundo*, più cripticamente da un dipinto del pittore Peter Schönfeld autore secentesco di una straordinaria *Morte di Santa Rosalia* (1645 ca.). Insomma Hoffmann che da giovane aspirava alla carriera di pittore e dopo a quella di musicista, fu estremamente sensibile nei confronti dell'immagine artistica come testimoniano la sua vita e i suoi testi che, grazie alla loro ricchissima e fantastica fenomenologia ed economia scopica, sono diventati i capolavori della letteratura del doppio e di quello che con Freud siamo ormai abituati a definire il perturbante (*Unheimlich*). Freud è stato affascinato, come è noto, dalla scrittura fantastica di Hoffmann, dalla sua geniale ed enigmatica produzione di doppi. Ne ha anche utilizzato un racconto, *L'uomo di sabbia* (dai *Notturmi*), come *exemplum* per la sua analisi clinica dell'*Unheimlich* (1919), come ricorda il nostro autore, che accoglie la definizione freudiana del perturbante per l'interpretazione della funzione ekphrastica negli *Elisir del diavolo*, impegnata a dominare gli effetti di straniamento prodotti dal raddoppiamento pittorico spesso deformante (p. 13), a trasporre cioè poeticamente gli effetti altrimenti devastanti dell'autoscopia. A questo riguardo G. Neumann nel suo studio *La poetica della defigurazione* parla di un allargamento, di un potenziamento della percezione.

Anche l'immagine di Santa Rosalia fa parte della galleria dei doppi femminili perturbanti hoffmanniani. Infatti fin dalla sua prima apparizione nel romanzo come soggetto di un dipinto posto su un'altare dedicato alla Santa, essa è sovrapposta alla figura di Aurelia, l'amata del protagonista, il frate Medardo. Figura dipinta e figura reale (reale nella finzione naturalmente), a partire da questa prima *ékphrasis*, continueranno a incrociarsi, sovrapporsi, confondersi, scindersi nelle situazioni reali oppure nelle fantasie, nei sogni e nelle visioni di Medardo, fino a travolgere lo stesso lettore in un incessante sconfinamento tra allucinazione e realtà, di volta in volta motivato nella narrazione con la malattia-follia del personaggio provocata da un influsso demoniaco, gli elisir del diavolo appunto. Sarà dunque il diavolo con le sue seducenti tentazioni a suscitare nel fragile Medardo un desiderio folle e impossibile, in quanto peccaminoso, per Aurelia-Rosalia. Proprio così, Rosalia, perché alla fine del romanzo, l'eroina Aurelia prenderà i voti col nome di Rosalia, consumando quel fantastico, duplice e simultaneo passaggio o «movimento bidirezionale», dal *tableau vivant* al quadro e dal quadro alla *lebendes Bild*, movimento bidirezionale che è al cuore dell'*ékphrasis*

romantica e che negli *Elisir del diavolo* coincide con la figura doppia, fantastica e perturbante di Aurelia-Rosalia, oltre che con tutti gli altri doppi che discendono e si dipanano nel romanzo a partire dall'*ékphrasis* inaugurale del quadro che rappresenta il martirio di santa Rosalia.

Mi sembra interessante accennare anche solo rapidamente alle fonti figurative barocche di Hoffmann, alle tele italiane contemplate alla galleria di Dresda: Batoni, Correggio, Orazio Gentileschi con le loro Maddalene penitenti e leggenti per le quali vale la bellissima pagina dei *Dipinti* di A. W. Schlegel sulla *Maddalena* del Batoni (pp. 111-112). E, per quanto riguarda la supposta diretta o indiretta fonte figurativa propriamente palermitana si potranno leggere distesamente le pagine ad essa dedicate dallo studioso (pp. 116-117).

Accanto alle fonti pittoriche inoltre Michele Cometa non manca di citare gli immediati precedenti letterari degli *Elisir*: la *Biografia di un monaco, ovvero le vicende di Padre Giacinto in epistole* (1782) in cui Hyacinth riconosce nella desiderata Johanna il quadro vivente di una Maddalena penitente di cui si era innamorato e che apostrofa: «Santa Maddalena, prega per me! », così come Medardo invocherà l'amata Aurelia: «Sancta Rosalia, ora pro nobis». Karl Grosse, *Il genio. Dalle carte del Marchese C* von G** (1791), in cui compare una Rosalia amante sensualissima del protagonista Karlos. Questa è una fonte esplicita in quanto Hoffmann ne scrive a Hippel (p. 119). Questa citazione che fa pensare all'operazione mistica di Hoffmann e più in generale del romanticismo tedesco, richiama irresistibilmente il capitolo *Le Romantisme allemand* nel celebre saggio di Denis De Rougemont, *L'amour et l'occident* (PLON, Paris, 1972, pp. 236-244).

L'ambito tematico nel quale si iscrive il mito di Santa Rosalia è più complesso: Goethe, il gothic novel, la letteratura odeporica sulla Sicilia (P. Brydone, *Un viaggio in Sicilia e Malta in una serie di lettere a William Beckford*, 1773). Hoffmann avrebbe letto e parodiato una prima versione della descrizione goethiana della santa (*Estratti di un diario di viaggio*, 1778). Ma è Van Dyck la fonte principale per la Santa sia iconografica sia testuale (*Vita Santa Rosaliae Virginia Panormitanae Pestis Patronae iconibus espressa*, Anversa 1629), come pure forse un'altra *Vita Santa Rosaliae*...pubblicata a Roma nel 1627 poi confluita negli *Acta Sanctorum* pubblicati dai padri Bollandisti nel secondo '700 a loro volta la fonte più sicura di Hoffmann.